Bonaventura,

Il Boccaccio e la musica

ARNALDO BONAVENTURA

IL BOCCACCIO E LA MUSICA

Studio e trascrizioni musicali.

TORINO
FRATELLI BOCCA EDITORI
MILANO - ROMA
1914

Rivista Musicale Italiana

Condizioni d'Associazione:

La *Rivista* si pubblica in fascicoli trimestrali di 150 pagine circa.
Prezzo del fascicolo separato Lire 4,50.
Abbonamento annuo per l'Italia L. 12. — Per l'Unione L. 14.

Sommarii delle sette annate 1894-1900:

Volume I. — 1894

MEMORIE:

Ai lettori - La Direzione. — **L. Torchi**. L'accompagnamento degl'istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento. — **A. Ernst**. Le motif de l'*Épée* dans "la Walkyrie". — **O. Chilesotti**. Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di Liuto.— **G. Tebaldini**. Giovanni Pierluigi da Palestrina. — **E. de Schoultz Adaïewsky**. La Berceuse Populaire. — **F. X. Haberl - G. Lisio**. Una Stanza del Petrarca musicata dal Du Fay. — **G. Lisio**. Musica e Poesia (osservazioni alla Stanza del Petrarca). — **N. d'Arienzo**. Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera. – **J. de Crozals**. Essai de notation musicale des odes d'Horace. — **O. Chilesotti**. Una canzone celebre nel cinquecento. — **A. Jullien**. Hector Berlioz. — **L. Torchi**. Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII. — **A. Ernst**. Le motif du *Héros* dans l'œuvre de R. Wagner. — **A. Sandberger**. Orlando di Lasso.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Jullien. A propos de la mort de Charles Gounod. — **G. Tebaldini**. Gounod autore di Musica Sacra. — **R. Giani - A. Engelfred**. "I Medici" di R. Leoncavallo. — **C. Lombroso**. Le più recenti inchieste scientifiche su i suoni e la musica.— **G. Jachino**. Wagner è degenerato? — **L. Torchi**. Carlo Pedrotti. — **R. Giani**. Note sulla Poesia per musica. — **G. P. Chironi**. L'opera musicale e la legge sui diritti di autore.— **A. Ernst**. Thaïs de J. Massenet. — **M. Kufferath**. Hans Guido von Bulow. — **J. Courtier**. Questionnaire sur la mémoire musicale. — **M. Pilo**. La musica nella classificazione delle arti. — **A. Engelfred**. Hänsel e Gretel. – **F. Draeseke**. Riccardo Wagner poeta drammatico. — **C. Lombroso**. La sordità fra i musicisti. – Sugli effetti psichici della musica. **M. Griveau**. Le sens et l'expression de la musique pure. — LA DIREZIONE. Il teatro lirico internazionale (con 4 tavole e parecchie incisioni nel testo).

Volume II. — 1895

MEMORIE:

A. Restori. Per la storia musicale dei trovatori provenzali. — **G. C. Hirt**. Autografi di G. Rossini. — **L. Pistorelli**. I melodrammi giocosi del Casti. — **S. Jadassohn**. L'art de la fugue de J. S. Bach. — **I. A. Fuller-Maitland**. Henry Purcell. — **J. Combarieu**. Le Charlatanisme dans l'Archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes. — **G. Roberti**. Donizettiana. — **A. Pougin**. Jean-Jacques Rousseau musicien. — **L. Torri**. Una lettera inedita del Padre Giambattista Martini. — **L. Torchi**. R. Schumann e le sue "Scene tratte dal *Faust* di Goethe".— **E. de Schoultz Adaïewsky**. La Berceuse Populaire. — **Mathis Lussy de Stans**. Du rythme dans l'hymnographie latine. — **N. D'Arienzo**. Origini dell'Opera comica. — **L. Torchi**. L'accompagnamento degli Istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del Seicento.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. *Savitri*, Idillio drammatico indiano in tre atti, di N. Canti, versi di L. A. Villanis. — La poesia. — **L. Torchi**. Id. id. — La musica. — **F. Draeseke**. Anton Rubinstein. — **L. Torchi**. *Guglielmo Ratcliff* di P. Mascagni. — **A. Engelfred**. *Hulda* di C. Franck. — **E. Hanslick**. Billroth. — **C. Sincero**. L'organo e la religione.— **W. Mauke**. Il primo dramma importante della scuola di Wagner.— **A. Ernst**. *Tannhæuser* à Paris. — **M. Pilo**. La prosa e la poesia della musica. — **W. Mauke**. Il primo ciclo delle rappresentazioni wagneriane a Monaco. — **C. Levi**. La geotopografia e la canzone popolare.

Inoltre ogni volume contiene:

Recensioni. - Note Bibliografiche. - Spoglio dei Periodici. - Notizie. - Elenco dei Libri - Elenco della Musica.

ARNALDO BONAVENTURA

IL BOCCACCIO E LA MUSICA

Studio e trascrizioni musicali.

TORINO
FRATELLI BOCCA EDITORI
MILANO - ROMA

1914

AL CONTE

GUIDO CHIGI-SARACINI

DELL'ARTE MUSICALE

INTELLIGENTE CULTORE E PROTETTORE MUNIFICO

QUESTO SCRITTO CONSACRO

PER RICORDO DELLE ONORANZE SENESI

A GIOVANNI BOCCACCIO

Il Boccaccio e la Musica.

La ricorrenza del sesto Centenario dalla nascita di Giovanni Boccaccio mi ha invogliato a compiere la modesta trilogia dei miei studî intorno ai rapporti tra le opere dei nostri grandi trecentisti e la musica: e così, dopo essermi occupato, con un volume, di Dante e, con qualche scritto, del Petrarca, mi son deciso a passare al Boccaccio, sia esaminando quanto nel suo maggior libro si trova di relativo alla musica, sia ricercando le composizioni musicali ispirate da versi di lui.

Certo nell'opera del Certaldese non possono trovarsi tanti e così importanti elementi musicali quanti in quella del poeta divino: e neppur forse quei singolari riferimenti agli effetti della musica sull'animo umano che negli scritti del Petrarca s'incontrano. Ma, sotto un altro e più speciale aspetto riesce interessante esaminare il *Decámeron* dal punto di vista musicale; giacchè quel libro ci fornisce molte e preziose notizie intorno alle condizioni, agli usi, agli intenti e sopratutto alle applicazioni della musica profana nel secolo XIV. Anzi può dirsi, più generalmente parlando, che a ben conoscere le condizioni dell'arte musicale in quel tempo, utilissima guida possono esserci le opere di tutti i nostri giocondi novellieri, che con tanta verità e vivacità descrissero e ritrassero la vita dell'età loro: opere che pur gioverebbe porre a raffronto colle figurazioni pittoriche degli antichi maestri: chè il *Paradiso degli Alberti* di

Giovanni da Prato e il *Decámeron* del Boccaccio, le novelle di Ser Giovanni Fiorentino e quelle di Franco Sacchetti, gli affreschi dell'Orcagna e quelli di Simone Martini possono spesso istruirci, meglio di molte disquisizioni critiche, intorno agli atteggiamenti e al carattere della vita musicale dell'epoca.

Ed essi, in fatto, ci provano con attestazioni concordi, che accanto alla musica sacra echeggiante maestosamente sotto le vôlte delle chiese nella mistica ed oratoria solennità del Canto Gregoriano e accanto alle elucubrazioni dei dotti ingolfantisi nei più ardui e strani problemi teorici, già nel Trecento fioriva, specialmente in Toscana, una musica profana più spontanea e più semplice, più popolare e più viva che da un lato rallegrava le giovanili brigate raccolte a narrar novelle sulle praterie o nelle ville sparse sui colli fiorentini, dall'altro s'infiltrava nei palagi signorili e fin nelle Corti, recando il fascino delle sue fresche melodie e de' suoi sontuosi vocalizzi alla società elegante del tempo.

Un'eco di questa musica facile e schietta che, accompagnata da liuti, viole, chitarre, echeggiava sulle labbra degli amorosi giovani e delle gentili fanciulle, che animava le vivaci adunanze e coronava i succulenti pranzetti, giunge a noi fin dalla Introduzione del *Decámeron*, nella quale si narra come appena giunta la brigata alla villa ed eletta Pampinea regina e distribuite le altre cariche e gustate delicate vivande e finissimi vini, " levate le tavole (con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro *ottimamente e sonare e cantare*) comandò la reina che gli strumenti venissero: e per comandamento di lei Dioneo preso un liuto e Fiammetta una viola, cominciarono soavemente una danza a sonare. Per che la reina coll'altre donne, insieme coi due giovani, presa una caróla, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono: e, quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare „.

Musica dunque allegra e alla buona, ma eseguita soltanto da quelli della comitiva che sapevano *ottimamente e sonare e cantare*: musica composta prima di ballabili strumentali per accompagnare la danza e poi di vivaci canzoni vocali.

Anche da questo passo apparisce come il liuto e la viola fossero gli strumenti più in voga nel Medio Evo e come occupas-

sero nella società di quel tempo il posto che occupa nella moderna società il pianoforte.

Ma dalle parole del Boccaccio proviene altresì una notizia che potrebbe, a prima vista, sembrare un po' strana se altri argomenti irrefutabili non sovvenissero a garantircene l'autenticità. Il Boccaccio in fatto, come abbiamo veduto, pone in mano a Dioneo il liuto e in mano a Fiammetta la viola. Ma come! vien fatto di domandarci: o che nel Trecento le nostre donne eran così progredite e ardimentose da cimentarsi cogli strumenti ad arco, mentre poi, per tanto tempo, si limitarono a trattar quelli a pizzico, dall'arpa e dal liuto al mandolino moderno, o quelli a tastiera dalle spinette e dai clavicembali a quel pianoforte che è ormai il compagno indivisibile di tutte le nostre signorine e, tanto spesso, la disperazione dei loro infelicissimi casigliani?

Eppure è proprio così. L'asserzione del Boccaccio che Fiammetta sonava la viola è confortata in modo ineccepibile da quell'affresco del trecentista Simone Martini che si vede nella Cappella degli Spagnuoli in S. Maria Novella: nel quale è posta in piena evidenza una giovane ed elegante signora, certo appartenente all'alta società come anche il ricco abbigliamento dimostra, la quale suona precisamente la viola e piega in bella movenza il braccio tornito all'andamento dell'arco. Il che rafferma quanto prima dicevo intorno ull'utile contributo che allo studio della storia musicale posson recare e le pagine de' nostri antichi novellieri e le figurazioni de' nostri antichi pittori.

Prendiamo dunque atto della notizia e rallegriamoci per la loro abilità con Fiammetta e colle altre gentili donne italiane del secolo XIV.

E proseguiamo per la via.

Tutte le Giornate del *Decámeron* terminano con canzoni musicali e, se non tutte, molte di esse anche con musicali canzoni s'iniziano. Così, nella prima giornata, alla Introduzione di cui ho fatto parola fa riscontro la chiusa, giacchè ciò che era avvenuto dopo il pasto mattutino si rinnova dopo quello serale. Vi leggiamo in fatto che, terminata la cena e " fatti venire gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa e, quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone dal leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente

prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente:

Io son sì vaga della mia bellezza, ecc. „.

Or questo passo ci reca notizia, come ognuno può facilmente avvertire, di un genere di musica che, largamente adoprato negli antichi tempi, è ormai caduto in disuso, almeno come manifestazione artistica, pur sopravvivendo in qualche luogo come forma di musica popolare: cioè la Danza cantata o la Canzone danzata che dir si voglia, cioè insomma la Canzone a ballo o Ballata.

La quale, usata a quanto sembra dagli antichi Ebrei e da altri popoli orientali e poi, largamente, dai Greci, ebbe in Italia la massima sua efflorescenza nel Medio Evo e più specialmente in Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico. Allora valenti poeti e celebri musicisti ne dettavano respettivamente le parole e le note: e si eseguiva cantando e danzando contemporaneamente, per lo più in questo modo. Si formava una catena di danzatori e di danzatrici, chiamata, come attesta anche il Boccaccio, *caróla*, ed era questa una danza figurata, con tre passi a sinistra e un *balancé à la place.*

Un giovane o una gentildonna conduceva la danza *cantando un'aria con parole*; e sul ritmo di quella si facevano i passi. Molto spesso al canto del solista o della solista rispondevano gli altri con ritornelli, certo tradizionali, che si inserivano al termine delle varie strofe e al chiudersi della canzone. Di questa particolar forma della Canzone a ballo con ritornelli corali ci dà esatta contezza il Boccaccio alla fine della 2ª Giornata del suo *Decámeron*, ove si legge che dopo la solita cena “ come “ alla reina piacque, menando Emilia la caróla, la seguente “ canzone da Pampinea, *rispondendo le altre*, fu cantata:

Qual donna canterà s'i' non cant'io
Che son contenta d'ogni mio desio? ecc. „.

Qui dunque la canzone è formata di una parte *a solo*, eseguita da Pampinea e di una parte *corale* eseguita dalle altre che a lei rispondono mentre la caróla si svolge. Che nella musica sacra fosse frequentemente adottata questa forma del canto

monodico seguìto in risposte dal coro, già ci aveva attestato Dante più volte e segnatamente là dove narra che un'anima intonò a solo il *Te lucis ante*

> e l'altre poi dolcemente e devote
> seguitâr lei per tutto l'inno intero,

e anche là dove dice che avendo l'Arcangelo Gabriele intonato a solo l'*Ave Maria gratia plena*

> rispose alla divina cantilena
> da tutte parti la beata corte
> sì ch'ogni vista sen fe' più serena.

Ora il Boccaccio ci mostra l'applicazione di quella medesima forma alla musica profana della Ballata: la quale sappiamo avere un tempo rallegrato le sontuose ed aristocratiche feste che si svolgevano nelle sale dei Castelli, delle Corti, dei Palagi signorili, mentre più tardi rimase solo nel popolo, originando, per esempio, in Spagna, la Seguidilla, la Jota, il Boléro; in Italia, la Monferrina, il Trescone, la Tarantella. E resterebbe da ricercare se la sua forma popolare sia stata derivazione e semplificazione di quella artistica ed aristocratica o se, viceversa, siano state veramente popolari le prime origini sue. Ma su questo punto, che pure interesserebbe studiare a fondo, io non posso ora fermarmi e passo oltre.

Dopo aver detto della citata canzone a ballo, aggiunge il Boccaccio che “ appresso questa più altre se ne cantarono e più “ danze si fecero e sonarono diversi suoni „. Le quali parole dimostrano che in quella sera la lieta brigata non si limitò, come in altre, all'unica canzone di chiusura, ma svolse, come oggi si direbbe, un programma di varî numeri: altri pezzi vocali parecchi (*appresso questa più altre se ne cantarono*) e, oltre alle danze, parecchi pezzi puramente strumentali (*sonarono diversi suoni*). Il che prova come le canzoni vocali talora fossero accompagnate da strumenti (esempio quella cantata da Emilia dal liuto di Dioneo aiutata), talora fossero, come queste, senza accompagnamento, cioè a voci sole: e come alla musica vocale si alternasse quella strumentale, o di per sè stante o per accompagnare la danza.

Del resto, che questa musica dovesse avere molti punti di contatto con quella popolare e che al testo delle canzoni, anche se opera di poeti letterati, si dovessero talora adattare arie o popolaresche o in ogni modo divulgate e notissime, mi sembra assai ragionevole ipotesi: tanto più che nel *Decámeron* si accenna anche, talvolta, alla avvenuta esecuzione di canzoni molto note e in voga a quel tempo.

Così troviamo che alla fine della 3ª Giornata prima di cena, Dioneo e Fiammetta cominciarono a cantare di Messer Guglielmo e della Dama del Vergiù, due *storie*, come direbbero i nostri cantori girovaghi, o canzoni di genere narrativo, come diremmo noi, le quali si differenziano per ciò dalle altre di genere soggettivo o lirico che dir si voglia. Altri accenni alla esecuzione di simili storie troviamo alla fine della 5ª Giornata, là dove Dioneo ne comincia parecchie di séguito, citandole come notissime e dicendo nel citarle: volete questa o volete quest'altra? " Il quale prestamente cominciò: *Monna Alruda,* " *levate la coda, chè buone novelle vi reco.* Di che tutte le " donne cominciarono a ridere e massimamente la reina, la quale " gli comandò che quella lasciasse e dicessene un'altra. Disse " Dioneo: Madonna, se io avessi cembalo, io direi: *Alzatevi i* " *panni, monna Lapa* o *Sotto l'ulivello è l'erba*; o voleste voi " ch'io dicessi *L'onda del mare mi fa gran male*: ma io non " ho cembalo e perciò vedete voi qual voi volete di queste altre. " Piacerebbevi: *Escici fuor che sia tagliato, com'un mio* (melo?) " *su la campagna?* Disse la reina: no, dinne un'altra. Dunque, " disse Dioneo, dirò io: *Monna Simona imbotta imbotta, e' non* " *è del mese d'Ottobre.* La reina ridendo disse: Deh in mal'ora, " dinne una bella, se tu vogli, che noi non vogliam cotesta. " Disse Dioneo: No, Madonna, non ve ne fate male: pur qual " più vi piace? Io ne so più di mille. O volete *Questo mio* " *nicchio s'io nol picchio*; o, *Deh fa pian, marito mio*; o, *Io* " *mi comperai un gallo delle lire cento.* La reina allora un poco " turbata, quantunque tutte l'altre ridessero, disse: Dioneo, lascia " stare il motteggiare (1) e dinne una bella: e, se non, tu po-

(1) Le canzoni accennate da Dioneo erano, come riferiscono i commentatori, di quelle che allora si cantavano in su le feste o veglie a ballo per sollazzo e tutte mordono le donne. Da ciò l'adirarsi della reina.

" tresti provare come io mi so adirare. Dioneo udendo questo, " lasciate star le ciance, prestamente in cotal guisa cominciò a " cantare:

Amor, la vaga luce, ecc. ecc. „.

Anche altrove troviamo ricordate canzoni comunemente note a quel tempo. Così al principio della 6ª Giornata, leggiamo che " Dioneo insieme con Lauretta di Trójolo e di Criseida cominciarono a cantare „ e, al termine della 7ª che " Dioneo e la " Fiammetta gran pezza cantarono insieme d'Arcita e di Palemone „. E finalmente troviamo pur fatto cenno di un'altra canzone che doveva essere molto conosciuta a quel tempo e che era di origine siciliana, dicendovisi: " fu alcuno che compuose " quella canzone la quale *ancora oggi si canta*, cioè:

Quale esso fu lo mal cristiano
Che mi furò la grasca, ecc. „.

Tornando ora alle canzoni di genere lirico o soggettivo non prese in prestito dalla poesia e dalla musica popolare, giova ricordare in particolar modo quella cantata dalla Lauretta al termine della 3ª Giornata. E giova ricordarla perchè da quanto espone il Boccaccio parrebbe che la canzone fosse stata composta dalla Lauretta medesima. Egli, in fatto, ci narra come la gentile cantatrice invitata da Filostrato a dire una canzone rispondesse: " Signor mio, delle altrui canzoni io non so, nè *delle mie* " alcuna n'ho alla mente che sia assai convenevole a sì lieta " brigata: se voi di quelle ch'io ho volete, io dirò volentieri. " Alla quale il Re disse: Niuna *tua cosa* potrebbe essere altrò " che bella e piacevole: e perciò, tale qual tu l'hai, cotale la dì. " La Lauretta allora, con voce assai soave ma con maniera al- " quanto pietosa, rispondendo l'altre, cominciò così:

Nïuna sconsolata
da dolersi ha quant'io
che 'n van sospiro, lassa, innamorata, ecc. „.

La canzone è lunga e assai mesta. Quali note l'avranno accompagnata? e uscite anch'esse, al pari dei versi, dalla fantasia di Lauretta? Sarebbe vano indagarlo. Onde ci limiteremo a dire che, terminato il malinconico canto, il Re " su l'erba e in su i

“ fiori avendo fatto molti doppieri accendere, ne fece più altre
“ cantare, infin che già ogni stella a cader cominciò che salìa „.

Troppo ci vorrebbe, e sarebbe d'altra parte inutile agli scopi di questo scritto, a riferire integralmente quei molti altri passi del *Decámeron* nei quali, pur parlandosi di musica, si ripetono su per giù le medesime cose. Al termine della 4ª Giornata, nella Introduzione della 6ª, al principio e alla fine dell'8ª, nella chiusa dell'ultima, si ripete con diverse parole che dopo la cena si fecero danze e si cantarono canzoni: sorvoliamo dunque su tali racconti che nulla di più aggiungono a quanto sappiamo e fermiamoci piuttosto un momento su pochi altri brani che appariscono più significativi e importanti.

All'inizio della 5ª Giornata il Boccaccio ci narra che “ era
“ già l'Oriente tutto bianco e li surgenti raggi per tutto il nostro
“ emisperio avevan fatto chiaro, quando Fiammetta, da' dolci
“ canti degli uccelli, li quali la prima ora del giorno su per gli
“ arbuscelli tutti lieti cantavano, incitata, su si levò e tutte
“ l'altre et i tre giovani fece chiamare: e con soave passo, a'
“ campi discesa, per l'ampia pianura, su per le rugiadose erbe,
“ infino a tanto che alquanto il sol fu alzato, con la sua com-
“ pagnia, d'una cosa e d'altra con lor ragionando, diportando
“ s'andò. Ma sentendo già che i solar raggi si riscaldavano,
“ verso la loro stanza volse i passi: alla qual pervenuti, con
“ ottimi vini e con confetti il leggiere affanno avuto fe' risto-
“ rare, e per lo dilettevole giardino infino all'ora del mangiare
“ si diportarono. La qual venuta, essendo ogni cosa dal discre-
“ tissimo siniscalco apparecchiata, poichè alcuna *stampita* et
“ una ballatetta o due furon cantate, lietamente, secondo ch'alla
“ reina piacque, si misero a mangiare. E quello ordinatamente
“ e con letizia fatto, non dimenticato il preso ordine del danzare
“ e con gli sturmenti e con le canzoni alquante danzette fecero „.

Ora, in questa pagina così piena di primaverile letizia e di serena giocondità, nella quale i candidi raggi del sole uscente dall'oriente tutto bianco si associano ai dolci canti degli uccelletti e questi incitano la Fiammetta e la passeggiata per la verde pianura è allegrata dai lieti conversari e alla gioiosa merenda seguono i canti, i suoni e le danze, una parola (che poi troveremo anche in altra novella) ci trasporta d'un tratto in mezzo all'arte trobadorica e in piena poesia provenzale.

Questa parola è, come il lettore certo ha già rilevato, *stampita*, o, provenzalmente, *estampida*, dal verbo *estampir*, battere col piede la terra. La lingua tedesca ha il verbo *stampfen* nel medesimo senso. Era, originariamente, la stampita una danza, nella quale il tempo forte era accentuato da un batter del piede: e dalla primitiva forma sua strumentale passò poi a quella vocale, pur continuando ad associarsi alla danza. Ce ne lasciarono mirabili esempî varî trovatori e, primo fra essi, Rambaldo di Vacqueiras colla sua celebre *Kalenda Maja*. A noi, quello che preme più rilevare è come dal Boccaccio apprendiamo che questa forma musicale dell'arte trobadorica sopravviveva ancora nel Trecento in Italia ed era entrata, se così posso esprimermi, nel *repertorio* di quello che Giosuè Carducci chiamò il mondo elegante italiano del secolo XIV.

Anche un altro punto della citata pagina mi sembra opportuno, sebbene dubitativamente, notare. Fatto il confronto tra varie edizioni del *Decámeron* (non mi è stato ora possibile farlo sui codici) ho rilevato che mentre le altre volte il Boccaccio parla sempre di *strumenti*, qui invece parla di *sturmenti*: e si potrebbe credere che non si tratti semplicemente di una metatesi. La parola *strumento* deriva da *instrumentum* o, meglio ancora, da *instruo*: il vocabolo *sturmento* o *stormento* deriva invece da *stormo* e appella a quegli strumenti militari che, come le trombe, servivano appunto a chiamare a stormo o a raccolta la gente. Ora, poichè il Boccaccio, quando parla di *strumenti*, cita anche il liuto e la viola, si potrebbe inferirne che là si trattasse di strumenti a corda e qui invece di strumenti a fiato, i quali sarebbero più propriamente *stormenti*. Ma questa è una semplice ipotesi ed io non mi vi soffermo più a lungo.

Del resto, di molti strumenti, come già in parte abbiamo veduto, fa spesso menzione il Boccaccio: così del liuto, della viola, della ribeca, della cornamusa e di quel cembalo che Dioneo rammaricava di non aver sotto mano e che doveva essere o il vero cembalo comune, cioè un tamburello a sonagli, o, più probabilmente, il *Cymbalon*, specie di salterio di forma trapezoidale che si sonava a pizzico o con bacchette di legno e che, sebbene mancante di tastiera, suole da molti essere annoverato tra i progenitori del clavicembalo e, quindi, del pianoforte moderno.

Se il tempo e lo spazio non mi facesser difetto molte altre cose ancora mi piacerebbe citare che nel *Decámeron* hanno attinenza alla musica: così (tanto per accennare, sebbene fugacemente, ad alcune) quello che si legge nell'ultima novella della 6ª Giornata in cui troviamo un altro esempio e ben chiaramente indicato di danza eseguita al ritmo di un *canto vocale* invece che al suon di strumenti, dicendovisi che le donne " facevano " una caróla *ad un verso* che facea la Fiammetta „ cioè ad un'Aria ch'essa cantava. Così pure quello che si legge nella bella pagina con cui la 7ª Giornata s'inizia, nella quale assistiamo a una deliziosa gara di canto tra le donne e gli uccelletti che " quasi non volessero esser vinti, dolci e nuove note aggiungevano „; così le altre canzoni eseguite ora sulla ribeca, ora al pastoral suono della cornamusa di Tindaro, e le sei canzonette " più lieta l'una che l'altra, che dai giovani e dalle " donne cantate furono „ al principio della 9ª Giornata, seguìte poi da musica strumentale e da danze: e anche quelle altre che alla fine della Giornata stessa furono cantate, meritevoli di speciale menzione per la ragion de' contrarii, giacchè l'autore afferma, con tutta sincerità, che furono " più sollazzevoli di pa- " role che di canto maestrevoli! „.

Ma poichè addentrarmi in più minuti particolari non posso, vengo senz'altro alla novella più musicale di tutto il *Decámeron*.

È questa la novella settima dell'ultima Giornata ed è tra le più caste e gentili del libro.

Vi si narra, come ognun sa, della Lisa siciliana, del suo amore pel Re Pietro d'Aragona, della sua malattia e dell'atto cortese verso di lei compiuto dal Re, che si recò a visitarla, la baciò in fronte, si fece suo cavaliere e... le trovò marito.

Giaceva la Lisa in letto gravemente inferma, con grande pena della sua famiglia e specialmente del padre, Bernardo, che per sollevarla le aveva offerto di fare ogni suo piacere. Ed essa che aveva fatto proponimento di render noti al Re i suoi sentimenti d'amore, pregò il padre che le facesse venire Minuccio d'Arezzo.

" Era in quei tempi Minuccio tenuto (così narra il Boccaccio) " un finissimo cantatore e sonatore e volentieri dal Re Pietro ve- " duto, il quale Bernardo avvisò che la Lisa volesse, per udirlo

“ alquanto e sonare e cantare: per che, fattoglielo dire, egli che
“ piacevole uomo era, incontanente a lei venne; e poi che alquanto
“ con amorose parole confortata l'ebbe, con una sua vivuola
“ dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna can-
“ zone; le quali allo amor della giovane erano fuoco e fiamma,
“ là dove egli la credea consolare „.

Espone allora la Lisa a Minuccio il suo pensiero e lo incarica di recarsi dal Re a narrargli la storia dell'insano suo innamoramento. Minuccio accetta l'incarico per pietà della buona fanciulla e fatta ricerca di un tal Mico da Siena “ assai buon di-“ citore in rima a quei tempi „ lo stringe a comporre i versi di quella canzonetta che incomincia

Móviti Amore e vattene a Messere,

nella quale, con chiara allusione, l'innamoramento della Lisa è narrato.

“ Le quali parole, continua il Boccaccio, Minuccio prestamente
“ *intonò* (cioè musicò, pose in note) d'un suono soave e pietoso,
“ e il terzo dì se n'andò a Corte, essendo ancora il Re Pietro a
“ mangiare, dal quale gli fu detto che egli alcuna cosa can-
“ tasse con la sua viuola. Laonde egli cominciò sì dolcemente
“ sonando a cantar questo suono, che quanti nella real sala
“ n'erano parevano uomini adombrati, sì tutti stavano taciti e
“ sospesi ad ascoltare e il Re, per poco, più degli altri „. Sembra di assistere a quella scena del Purgatorio Dantesco in cui si veggono gli spiriti fissi ed intenti (il Boccaccio adopera l'efficace vocabolo *adombrati*, cioè stupefatti ed attoniti) alle note del cantore Casella

Come a nessun toccasse altro la mente.

Così in questa Novella, il Boccaccio glorificava la potenza e l'efficacia dell'arte musicale, sia mostrandone gli effetti sugli animi degli ascoltanti, sia immaginando che di questa si valesse, per mezzo di Minuccio, la Lisa, al fine di svelare al Re gli intimi sentimenti dell'animo suo. Nè in un caso come questo, così gentile e così puro, può dirsi che quello della musica sia stato ufficio di Galeotto: sì piuttosto ufficio di ideal messaggera, di nobile interprete e di commossa rivelatrice d'un tenero cuor di fanciulla.

***

Passando ora a far cenno delle composizioni musicali ispirate da poesie del Boccaccio e in particolar modo di quelle che qui pubblichiamo tradotte in notazione moderna, giova innanzi tutto rilevare come, mentre non pochi furono i compositori che osarono cimentarsi con Dante (e la maggior parte con pessimi resultati) e infiniti quelli che presero di mira il Petrarca, spesso anche felicemente riuscendo, assai più ristretto è il numero di coloro che musicarono poesie del Boccaccio, come è naturale, dato ch'egli ebbe sempre e giustamente maggior fama quale prosatore che quale poeta.

Ma, intanto, ci sono pervenute alcune musiche di suoi *contemporanei* su versi di lui, le quali hanno per noi singolare importanza come documenti delle condizioni in cui si trovava l'arte musicale a quel tempo e de' suoi rapporti colla poesia de' contemporanei.

Di una tra queste composizioni aveva già segnalato l'esistenza il Carducci in quel suo mirabile studio che s'intitola: *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*; ed è quella di Ser Lorenzo da Firenze sul madrigale di messer Giovanni:

Come in sul fonte fu preso Narciso.

Altre due ho avuto la fortuna di rinvenire io stesso nel famoso Codice Laurenziano 87, detto anche dello Squarcialupi perchè poi appartenuto al celebre organista di S. Maria del Fiore, vissuto ai tempi di Lorenzo il Magnifico: e sono, una di Nicolao da Perugia sul madrigale boccaccesco

O giustizia regin' al mondo freno

e l'altra del già ricordato Lorenzo da Firenze sulla ballata del Boccaccio:

Non so qual io mi voglia.

È noto come Lorenzo da Firenze sia stato, insieme col Landino, col Gherardello, con Giovanni da Cascia, con Andrea, con Giovanni Fiorentino e con altri, uno de' più celebri tra i non

pochi maestri che fiorirono nella città di Firenze la quale, nel Trecento, fu la culla dell'*ars nova*, detta appunto per ciò *fiorentina*, e il centro dell'attività musicale italiana.

Nell'esaminare queste antiche composizioni si è colpiti dal carattere particolare che presentano e che, come dice il Combarieu nella sua iniziata *Histoire de la musique,* è certamente dovuto al genio italiano e all'influsso della canzone popolare toscana, oltre che, forse, a quello dell'arte trobadorica: cioè la libertà della creazione melodica. Sono composizioni spesso originali di pensiero, sincere di espressione, anelanti in qualche modo a rendere il senso e il sentimento delle parole, aspiranti perfino talora a qualche tentativo di musica imitativa. Quegli antichi maestri fiorentini, che pure eran dei dotti, se non riuscivano a sottrarsi interamente all'indole del loro tempo e se conservavano, specie nelle risoluzioni o cadenze, qualche andamento e qualche colore della musica sacra, si sforzavano per altro di rendere le loro musiche più morbide e più melodiche che fosse possibile e riuscivano talora ad ottenere una certa grazia, una certa snellezza, una certa libertà di movimenti che spesso molto bene convengono al tipo delle soavi e leggiadre poesie musicate.

Per ottener tale intento, essi evitarono quanto poterono i contrappunti su tema dato, sostituirono quanto poterono i valori più piccoli alle note di lunga durata, adottarono frequentemente il canto monodico o quello a due ed a tre voci: non mai a più di tre. Caratteristica di tali composizioni è la *vocalizzazione* che si svolge in large volute, le quali formerebbero la disperazione di molti nostri cantanti. Tale e tanta è anzi la loro estensione che il Riemann avanzò l'ipotesi che una parte della esecuzione fosse affidata a qualche strumento preludiante o interveniente o concludente: ma è una semplice ipotesi che, almeno per ora, nessun documento suffraga. Finalmente (non potendo qui dilungarci in più minute disquisizioni) è da notare il largo uso fatto dai fiorentini della misura binaria, ciò che costituiva un audace ardimento di fronte agli antichi e supremi diritti della misura ternaria, per molto tempo reputata sola degna e *perfetta*.

In conclusione, se non pretendiamo di trovare in queste antiche composizioni gli atteggiamenti dell'arte moderna e se ci

riferiamo ai tempi in cui furono scritte, dobbiam convenire che contengono elementi notevolissimi di sentimento, di freschezza, di libertà, nel pensiero e nelle forme, e sono un sintomo molto significativo degli intendimenti e degli ideali che balenavano alla fantasia di quegli antichi maestri.

La prima delle composizioni che qui riferisco, da me tradotta in notazione moderna, seguendo gli insegnamenti del Wolf, è quella a due voci di Lorenzo da Firenze sulla Ballata del Boccaccio che comincia

Come sul fonte fu preso Narciso.

Lorenzo ha musicato i soli primi tre versi della Ballata: ma nella pagina del Codice che contiene la sua composizione (c. 52 r.) segue un altro periodo musicale, che, forse, potrebbe considerarsi come un séguito della composizione medesima; tanto più che, pur non attaccando alle seguenti parole del testo, ha una frase che, più tardi, nel testo stesso si trova, sebbene preceduta da altre parole. Oltre di che è da notare che così soltanto, cioè col considerare questa seconda parte come il sèguito della prima, la composizione finisce nel tono iniziale.

Riferisco ancora che il Wolf, nell'elencare le composizioni contenute nel detto Codice, non mette a parte quella che vien dopo all'ultimo dei tre versi boccacceschi musicati. Checchè sia di ciò, ho reputato opportuno tradurre anche questo séguito, che si chiude colla parola *Chiuso*, formante di per sè sola il breve periodetto finale.

Non sarà male, per gli opportuni raffronti, porre sott'occhio al lettore il testo della poesia boccaccesca:

Come sul fonte fu preso Narciso
Di sè, da sè, così costei specchiando
Sè, sè ha preso dolcemente amando.
E tanto vaga sè stessa vagheggia
Che ingelosita della sua figura
Ha di chiunque la mira paura,
Temendo sè a sè non esser tolta.
Quello ch'ella di me pensi, colui
Se 'l pensi, il quale in sè conosce altrui.
A me ne par, per quel ch'appar di fuore,
Qual fu tra Febo e Dafne odio ed amore.

Come ho detto, i soli primi tre versi sono musicati: ma si troverà, nella seconda parte della composizione (che ad ogni modo è dello stesso Lorenzo), una curiosa reminiscenza del penultimo verso di questa ballata.

L'altra composizione di Lorenzo che qui riferisco è stata tradotta dall'amico mio Maestro Benedetto Landini col quale, allorchè si trattava di preparare la commemorazione Boccaccesca e le relative esecuzioni (1), ci siamo divisi il lavoro. Essa è ad una voce sola e si svolge sui soli primi sei versi della Ballata Boccaccesca seguente:

Non so qual io mi voglia
O vivere o morir per minor doglia.
Morir vorrei, chè 'l viver m'è gravoso
Veggendomi per altri esser lasciato;
E morir non vorrei chè trapassato,
Più non vedrei il bel viso amoroso
Per cui piango, invidioso
Di chi l'ha fatto suo e me ne spoglia.

Dal Trecento, almeno secondo quanto a me consta finora, bisogna scendere al Cinquecento per trovare che altri compositori si sieno rivolti a musicare poesie del Boccaccio. Può dirsi anzi che la maggior parte dei Maestri che rivestiron di note versi del Certaldese appartiene appunto alla seconda metà del Cinquecento o ai primi del secolo XVII.

Questi Maestri, tra i quali si annoverano Gerolamo Scotto, il Sessa d'Aranda, il Mosto, il De Castro, il Ferretti, il D'India, il Manenti e i più celebri Domenico Ferabosco, Gerolamo Parabosco, Luzzasco Luzzaschi, Francesco Corteccia, scelsero per adattarvi le note, varie delle canzoni colle quali ciascuna Giornata del *Decámeron* si chiude. Trovo, in fatto, che furono musicate più volte e la Canzone:

Io son sì vaga della mia bellezza

---

(1) Tali esecuzioni avvennero prima a Certaldo e poi a Siena, col concorso della Signorina Corinna Prosperi, soprano, e del tenore Ugo Panerai. Oltre alle antiche musiche di Lorenzo da Firenze e di Girolamo Scotto furono eseguite due composizioni del M° G. A. Fano su poesie del Boccaccio.

e quella che comincia

Lagrimando dimostro

e l'altra

Nïuna sconsolata

e anche l'altra

Qual donna canterà s'i' non cant'io

e più spesso ancora quella che comincia:

Io mi son giovinetta e volentieri

alla quale quasi tutti i compositori sopra citati poser le note.

Di tali musiche cinquecentesche, qui ne riferisco tre di cui due tradotte da me ed una dal Maestro Landini. È sua la trascrizione del componimento a due voci di Girolamo Scotto sulla canzone:

Qual donna canterà s'i' non cant'io;

componimento svolto in forma contrappuntistica e molto ben condotto, sì da dimostrare l'ingegno e la dottrina del rinomato compositore veneziano, celebre anche come editore-tipografo di opere musicali. La composizione comprende soltanto il distico iniziale e la prima strofa della canzone con cui, come ognun sa, si chiude la 2ª Giornata del *Decámeron*. Di questa e dell'altra musicata dal Ferabosco e dal Manenti credo inutile riferire il testo che ognuno può trovar facilmente in un libro tanto diffuso, mentre meno a portata dei più sono le raccolte delle Rime Boccaccesche cui appartengono le Ballate su riferite.

Non meno elaborate sono le due composizioni del Ferabosco e del Manenti che riporto, da me tradotte in notazione moderna, l'una e l'altra sulla Canzone che comincia:

Io mi son giovinetta e volentieri

che è quella con cui si chiude nel *Decámeron* la 10ª Giornata.

La prima di esse, cioè quella di Domenico Ferabosco, è a quattro voci e dovette godere di molta celebrità e aver molta voga, se Vincenzio Galilei s'indusse a trascriverla per Liuto e se nel suo *Fronimo*, ove è pubblicata, si legge questo dialogo tra Fronimo ed Eumatio:

Fronimo. — Che canzone è questa?

Eumatio. — Una canzone del Ferabosco a quattro voci, che comincia: *Io mi son giovinetta e volentieri.*

Fronimo. — Voi vi siete affaticato in una cosa che s'è udita mille volte: non l'avete voi veduta ultimamente stampata nel primo libro dell'intavolature del Galileo nostro?

Eumatio. — La ho veduta: e però ho voluto ancor io intavolarla, per veder poi come io m'appressava al suo modo, ecc.

Udita dunque le mille volte e più volte trascritta: non sarà quindi discaro conoscere ora questa celebrata canzone, in una trascrizione moderna.

L'altra, pure sul testo della stessa canzone, è di Gio. Piero Manenti e a sei voci. Composizione di stile contrappuntistico, in cui le parti si intrecciano e si rispondono per imitazione e che è condotta con vera abilità e con mano maestra.

Anche le altre musiche degli altri antichi compositori che scrissero su poesie del Boccaccio certo gioverebbe conoscere: ma i saggi che qui pubblichiamo basteranno a dare un'idea del modo con cui, in tempi diversi, i musicisti nostri si comportarono di fronte ai versi del novelliere toscano. E crediamo che sarà riuscita soprattutto interessante la conoscenza di quelle musiche di Lorenzo da Firenze che, per essere di un *contemporaneo* del Certaldese, mostrano da un lato quali fossero le condizioni della musica profana in quel tempo e provano luminosamente dall'altro come i musicisti fiorentini del Trecento abbiano sentito l'impossibilità e la sconvenienza di applicare alle leggiadre ballate del giocondo scrittore toscano, quel grave stile che pur dominava in quel tempo ed abbiano cercato invece di rivestirle con appropriata grazia di forme e di renderne il sentimento con sincerità di espressione.

" *Come sul fonte fu preso Narciso* ". Ballata di Giovanni Boccaccio, musica di Ser Lorenzo da Firenze (sec. XIV), a due voci. — Trascrizione di Arnaldo Bonaventura.

so

so

Co - - -

Co - - -

- - - sì da sè, co - sì co - stei spe - - - chian - -

- - - sì da sè, co - sì co - stei spe - - - chian - -

- - - - - do
- - - - - - do

Se
Se

Se ap - - - pres - sa dol - - ce - - - - -
Se ap - - - pres - sa dol - - ce - - - - -

men - - - te a - - - - man - - -
men - - - te a - man - - -

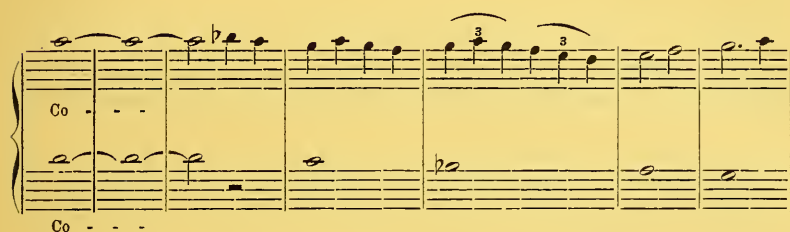
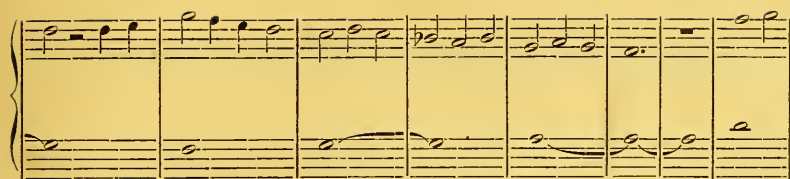
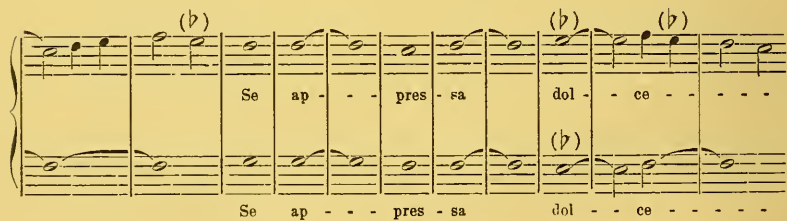
(♭)
- - - do. Se
- - - do. Se

non m'in -gan - ni
me
se
non m'in -gan - ni
non m'in - gan - ni
me
se
non m'in-gan-

Ia
se
non m'in-gan-ni
me ne par di
fo - -
ni, se
non m'in-gan-ni
me ne par di
fo - -

IIa
- - - - re
(Chiu - - - -
- - - - re
(Chiu - - - - -

- - -
so)
(♯)
- - -
so)

“ *Non so qual io mi voglia* „. Ballata di Giovanni Boccaccio. Musica di Ser Lorenzo da Firenze (sec. XIV), a una voce. — Trascrizione di Benedetto Landini, Prof. di Organo e Composizione Organistica al R. Istituto Musicale di Firenze.

“ *Qual donna canterà se non cant'io* „. Ballata di Giovanni Boccaccio (*Decámeron*, Giornata II). Musica di Girolamo Scotto (1551), a 2 voci. — Trascrizione di Benedetto Landini, Prof. di Organo e Composizione Organistica al R. Istituto Musicale di Firenze.

- - - - - - - - - co, in - siem un po - co, Non
po - - - co Non de' so - spi - - - - - - -

de' so-spir nè de l'a-ma-re pe - ne nè de l'a - ma - re
- - - - ri, Non de' so - spi - - - ri nè de l'a - ma - re pe -

pe - - - - - - - - ne Ch' hor più dol - ce mi fan - no
- - - - - ne Ch' hor più dol - ce mi fan - no il tuo di -

il tuo di - let - - - to Ma sol del chia - ro
- - - - - - - let - - to Ma sol del chia - ro fo -

fo - - - - - - - - - - - co nel qual ar -
co nel qual ar - den - do viv' in fest' in gio - - - -

den - do viv' in
fest' in gio - -
- - - - -
- - co
- - - - - co, viv' in
fe - - sta
in gio - -

te a - do -
ran - do co - me
mio Si - gno - -
- - - -
- - - - - - - co, in
gio - co, te
a - do - ran-do

- - - -
- - re, te
a - do - ran - do
co - me mio Si -
co - me mio Si - gno - - - - - - - - - -

- - - - - -
- - - -
- - gno -
- re.
re co - - - - me mi - - o Si - gno - re.

" *Io mi son giovinetto* (sic) *e volentieri* ". Ballata di Giovanni Boccaccio (*Decámeron*, Giornata IX). Musica di Domenico Ferabosco (1583), a 4 voci. — Trascrizione di Arnaldo Bonaventura.

no - vel - - - la, mer - cè d'a - mor mer - cè d'a - mor e de' dol -
gion no - vel - la, mer - cè d'a - mor mer - cè d'a - mor e de' dol -
gion no - vel - la, mer - cè d'a - mor mer - cè d'a - mor e de' dol -
no - vel - - - la, mer - cè d'a - mor, mer - cè d'a - mor

ci pen-sie - - - - - - ri. Io vo per ver- di
ci pen-sie - - - - - - ri. Io vo per ver - di pra -
ci pen - - - - - sie - ri.
e de' dol - ci pen-sie - - ri.

pra - ti Io vo per ver - di pra - ti ri - guar - dan - -
ti Io vo per ver - di pra - - ti ri - - guar - dan - - - -
Io vo per ver- di pra - ti per ver - di pra - ti
Io vo per ver - di pra - ti ri - guar - dan -

- - - - do i bian-chi fio - ri i bian-chi fio - -
- - - - do i bian-chi fio - ri i bian-chi fio - - - -
ri-guar - dan - do i bian-chi fio - ri e gial - - - - - -
- - - - do i bian-chi fio - ri, i bian-chi

ri e gial - - - - li le ro - se in su le spin' e
- - - - ri e gial - li le ro - se in su le spin' e i
- - - - - - - - li le ro - se in su le spin' e i
fior e gial - li le ro-se in su le spin' e i bian -

(♭)
i bian - chi gi - - - - - gli e tut - ti quan-ti e tut - ti
bian-chi gi - - - - - gli e tut - ti quan - ti e tut - ti quan -
(♭)
bian-chi gi - - - - - gli e tut - ti quan-ti e tut - ti quan -
- chi gi - - - gli e tut - ti quan-ti e tut - ti

quan-ti gli vo so - mi-glian - - - - - do al vi - so di co -
ti gli vo so - mi - glian - dc al vi - so di co -
(♭) (♭)
gli vo so - mi - glian-do, gli vo so - mi-glian - do al vi - so di co -
(♭)
quan - - - ti gli vo so - mi-glian - do

lei, al vi - so di co - lei ch'a-man-do -mi, ch'a-man-do - mi, mi pre - - se e ter -
(♭)
lei, al vi - so di co - lei ch'a-man-do -mi, ch'a-man-do - mi, mi pre - s'e ter -
lei, al vi - so di co - lei ch'a-man-do -mi, ch'a-man-do - mi, mi pre - se e
(♭)
al vi - so di co - lei ch'a-man-do - mi, ch'a-man-do - mi, mi pre - se e

- rà sem - pre, ch'amando -mi ch'amando- mi mi pre - se e ter-rà sem - pre.
(♭) (♭) (♭)
rà sem - pre, ch'amando -mi ch'amando- mi mi pre - se e ter - rà sem - pre.
ter - rà sem - pre, ch'amando -mi ch'amando- mi mi pre - se e ter - rà sem - pre.
(♭)
ter - rà sem - pre, ch'amando - mi ch'amando - mi mi pre - se e ter - rà sem - pre.

“ *Io mi son giovinetta e volentieri* „. Ballata di Giovanni Boccaccio (*Decámeron*, Giornata IX). Musica di Gio. Piero Manenti (1574), a 6 voci. — Trascrizione di Arnaldo Bonaventura.

la sta - gion no - vel - la m'al-le-gr' e
m'al - legr' e cant' en la sta-gion no - vel - la
tie - - - ri m'al - legr' e cant' en la
m'al-legr' e cant'en la sta - gion no - vel - la
ri m'al - le - gr' e cant' en la sta - gion no - vel -
- - - - ri m'al - le-gr' e cant' en
cant' en la sta - gion no - vel - - - - la, mer - cè d'a - mor, mer -
en la sta-gion no - vel - - la, mer - cè d'a - mor, mer -
sta - gion no - - - vel - - la, mer - cè d'a - mor
en la sta - gion no - vel - la, mer - cè d'a - mor
la, en la sta-gion no - vel - la, mer - cè d'a - mor, mer -
la sta - gion no - vel - - la, mer - cè d'a - mor

cè d'a - mor e de' dol - ci pen-sie - - - - - ri.
cè d'a - mor e de' dol - - - ci pen - - sie - - ri.
e de' dol - ci pen-sie - ri, e de' dol - ci pen - sie - ri.
e de' dol - ci pen-sie - ri, e de' dol - ci pen - sie - ri.
cè d'a - mor e de' dol - ci pen - sie - ri.
e de' dol - ci pen - sie - - ri.

Io vo per ver - di pra - ti, io vo per ver - di pra - ti,
Io vo per ver - di pra - - - ti,
Io vo per ver - di pra - ti io vo per ver - di
Io vo per
Io vo per ver-di pra - - ti, ri -
Io vo per

io vo per ver - di pra - - ti ri-guar - dan - -
io vo per ver - di pra - - ti ri - guar - dan - -
pra - ti ri - - - guar - - - dan - - - - -
ver - di pra - ti ri - - guar-dan - do, ri - - guar - dan -
guar-dan - do, io vo per ver - di pra - ti ri - guar - dan - -
ver-di pra - ti ri - - guar - - - - - dan - -

do i bian-chi fio - ri, i bian-chi fior'
do i bian-chi fio - ri, i bian-chi fio - ri i bian-chi fior'
do i bian - chi fio - ri, i bian - - chi fior'
do i bian-chi fio - ri, i bian-chi fior' e gial -
do i bian-chi fio - ri, i bian-chi fio - ri, i bian - chi fior'
do bian-chi fio - ri, i bian-chi fior'

e gial - - - - li, le ros' in su le spin' e i
e gial - - - - li, le
e gial - - - - li, le ros' in su le
li, le ros' in su le spi - ne i bian-chi gi -
e gial - li, le ros' in su le spin' e' bian-chi
e gial - - li, le ros' in su le spin' e'
bian - chi gi - - gli e i bian - chi gi - gli e tut - ti quan-
ros' in su le spin' e' bian - chi gi - gli, e tut -
spi - ne e' bian-chi gi - - - - gli,
- - gli i bian - chi gi - gli, e tut-ti quan-
gi - - - - gli, e' tut - ti quan - ti,
bian - chi gi - gli, e' bian - chi gi - gli e

ti tut - - ti qnan - ti gli vo
- ti quan - ti, e tut - ti quan-ti gli vo so - -
e tut - ti quan-ti gli vo so - mi - glian - do gli vo
ti gli vo so - mi - glian - do
e tut - ti quan-ti gli vo so - mi - glian - do
tut - ti quan - - ti gli vo so - mi - glian - do

so - mi-glian - do al vi - so di co - lui, al vi - so di co -
- mi-glian - do al vi - so di co - lui, al vi - so di co -
so - mi-glian - do al vi - so di co - lui, al vi - so
al vi - so di co - lui, al vi - so di co - lui,
al vi - so di co - lui, al vi - so di co - lui, al vi - so di co -
al vi - so di co - lui, al vi - so di co -

lni, Ch'a-man - do - mi mi pres' e ter - rà sem - -
lni, Ch'a - man - do - mi mi pres' e ter - rà sem - -
di co - lni, Ch'a - man - do - mi mi pre - se e ter-rà sem -
Ch'a-man - do - mi mi pres' e ter - - rà sem -
lni, Ch'a - man - do - mi mi pre - se e
lni, Ch'a-man - do - mi mi pres' e ter - rà sem - -

pre, ch'a-man-do - mi, ch'a-man - do - mi, ch'a-man - do - mi mi pres' e
pre, ch'a-man-do - mi, ch'a-man - do - mi, ch'a-man - do - mi mi pres' e
pre, ch'a-man-do - mi, ch'a-man - do - mi, ch'a-man - do - mi mi pres' e
pre, ch'a-man - do - mi, ch'a-man - do - mi mi pres' e
ter - rà sem - - pre, ch'a-man - do - mi, ch'a-man - do - mi mi pres' e ter -
pre, ch'a-man-do - mi, ch'a-man-do - mi, ch'a-man-do - mi mi pres' e ter -

ter - - - - - rà sem - - - pre.
rà sem - - - - - - - - - - pre.
ter - - - rà sem - - - pre.
ter - - rà sem - - - - - pre.
- - - - - - rà sem - - - pre.
- - rà sem - - - - - - - - pre.

Volume III. — 1896

MEMORIE:

G. Adler. I « Componimenti musicali per il Cembalo » di Teofilo Muffat, e il posto che essi occupano nella storia della *Suite* per Pianoforte. — **A. Pougin.** Essai historique sur la musique en Russie. — **E. Gariel.** Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin. — **A. Restori.** Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. — **L. Pistorelli.** Due melodrammi inediti di Apostolo Zeno. — **L. Torri.** Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI. — **M. Griveau.** L'interprètation artistique de l'Orage. — **G. Roberti.** La musica negli antichi eserciti sabaudi. — **R. Gandolfi.** Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini detto Romano.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. Per l'arte aristocratica.— **L. Torchi.** La sinfonia in *Re minore* di G. Martucci. — **M. Griveau.** La musique sans paroles et son lien avec la parole. — **G. C. Ferrari.** Un caso rarissimo di suggestione musicale. — **M. L. Patrizi.** Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo. — **A. Fouillée.** La nature et l'évolution de l'art. — **L. Torchi.** Una giustificazione necessaria. — **C. Giovannini.** La riforma della musica sacra in Italia dopo il Decreto ed il Regolamento del luglio 1894. — **A. Jullien.** Ambroise Thomas. — **G. P. Chironi.** Il « Parsifal » e il « Barbiere di Siviglia » nel movimento legislativo pel « diritto d'autore ». — **L. Torchi.** *Ghismonda* di D'Albert. — **G. Perrod.** La sensibilità meteorica di Wagner. — **A. Ernst.** La représentation de Bayreuth. — **O. G. Sonneck.** La nuova rappresentazione del *D. Giovanni* di Mozart a Monaco. — **R. Giani.** Senza titolo. — **G. Tebaldini.** Edgard Tinel.

Volume IV. — 1897

MEMORIE:

G. E. P. Arkwright. Un compositore italiano alla corte di Elisabetta. — **Th. v. Frimmel.** Ritratti e caricature di Beethoven. — **A. Pougin.** La musique en Russie. — **L. Torri.** Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel secolo XVI. — **N. d'Arienzo.** Origini dell'Opera comica. — **M. Brenet.** Les "Oratorios„ de Carissimi. — **E. de Schoultz Adaïewsky.** La berceu populaire. — **L. Torchi.** La musica is mentale in Italia nei sec. XVI, XVII e X — **L. Pistorelli.** I melodrammi inediti di G. B. Casti.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Wagner. Il Giudaismo nella musica. — **C. F. Gabba.** Compositore di musica e poeta. — **A. Engelfred.** Un nuovo sistema di notazione musicale. — **L. Torchi.** Per l'arte. — * * * Questione filologica riguardante la musica ecclesiastica. — **M. Griveau.** Parallèle de la musique et du langage. — **G. Tebaldini.** Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo. — **A. Bruneau.** Le drame lyrique français. — **J. Combarieu.** "*Messidor* „ di A. Bruneau. — **M. Kufferath.** "*Fervaal* „ di V. d'Indy. — **G. C. Ferrari.** Ricerche sperimentali sulla natura dell'emozione musicale. — **E. de' Guarinoni.** Antonio Bazzini. — **G. P. Chironi.** Il diritto di palco. — **W. Mauke.** Secessione musicale? — **M. Griveau.** Prépositions, préfixes et suffixes en musique. — **Ch. Malherbe.** Le Centenaire de Donizetti et l'Exposition de Bergame. — Concorso per il Centenario Donizettiano. — Prospetto cronologico delle opere di Gaetano Donizetti.

Volume V. — 1898

MEMORIE:

John Grand-Carteret. Les titres illustrés et l'image au service de la musique. — **L. Torchi.** La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **I. V** **letta.** La musica in Inghilterra. — **R. I** **val-Den'lex.** Un rival de Beethoven. I Woelfl. — **A. Camiolo.** Il Musicon **M. Brenet.** Notes sur l'histoire d France. — **D. Sincero.** La " Filippo Emanuele Bach. — **H.** Mozart en France.

ARTE CONTEM

A. Ernst. *Sapho* d **migli.** Alcune co canto. — **L. Tor** *secondo S. Marc* Musicisti conte **jos.** Di una — **G. Teb** di Pasqu — **F.** "Ma de

Volume VI. — 1899

MEMORIE:

L. Torchi. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **J. Grand-Carteret.** Les titres illustrés et l'image au service de la musique.— **G. Houdard**. La "Cantilena romana,,.— **M. Brenet.** Notes sur l'histoire du luth en France. — **B. Grassi-Landi**. Genesi della musica. — **N. D'Arienzo**. Origini dell'opera comica.— **H. Kling**. Les compositeurs de la musique du Psautier Huguenot Genevois. — **A. Wotquenne.** Baldassarre Galuppi. — **A. Cametti.** Il *Guglielmo Tell* e le sue prime rappresentazioni in Italia. — **H. Kling**. Charles de Dittersdorf. — **A. Restori**. Il canto dei soldati di Modena. — **S. Pistorelli.** Jacopo Tomadini e la sua " Risurrezione del Cristo ,,. — **O. Chilesotti**. Savonarola musicista.

ARTE CONTEMPORANEA:

M. Griveau. Les instruments à vent et l'orgue. — **F. Hesselgren.** La scienza musicale. — **N. Tabanelli.** I diritti degli spettatori riguardo alla composizione degli spettacoli.— **G. Bressan.** Il momento Perosiano. — **L. Torchi**. " Iris ,, di Pietro Mascagni. — **A. Betti**. La vita musicale a Vienna. — **G. C. Ferrari**. Primi esperimenti sull'immaginazione musicale. — **A. Engelfred.** " Enoch Arden ,, di Riccardo Strauss. — **G. Ferrero**. Crisi teatrale. — Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi 1900. — **Juan N. Cordero.** Un essai sur l'unité du rythme. — Giurisprudenza. — **C. Somigli**. Del teatro reale d'opera in Monaco di Baviera e del suo repertorio. — **O. Chilesotti**. Sulle gamme. — **G. F. Foschini.** La musica all'Esposizione generale italiana di Torino 1898.— **E. Schoultz-Adaïewsky**. Quelques mots à propos de l'Oratorio " La resurrezione di Lazzaro ,, de Don L. Perosi.

Volume VII. — 1900

MEMORIE:

N. D'Arienzo. Origini dell'opera comica. — **B. Grassi-Landi**. Genesi della musica. — **L. Torchi**. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **H. Kling**. Boieldieu à Genève en 1833. — **A. Costa**. Pensieri sulla storia della musica. — **O. Chilesotti**. Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. — **D. Sincero**. Il finale dell'*Eroica*. — **H. Kling**. Caron de Beaumarchais et la Musique. — **G. Roberti.** La musica in Italia nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri. — **E. Maddalena**. Libretti del Goldoni e d'altri.

ARTE CONTEMPORANEA:

J. Combarieu. L'art musical en France et la loi sur les monuments historiques. — **L. Torchi**. *Tosca* di G. Puccini. — **N. Tabanelli**. Palchettisti del teatro municipale contro il Comune di Modena. — **A. Jullien.** Charles Lamoureux. — **E. M.** La biblioteca del R. Liceo musicale di Firenze.— **M. Griveau.** Les instruments de musique étudiés dans leur forme au point de vue pittoresque et décoratif. — **N. Tabanelli**. I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto. — **G. Mauke**. La nuova romanza. — **R. Rolland**. "*Louise*,, di Charpentier.— **O. Chilesotti.** Sulle gamme. — Giurisprudenza teatrale. — **C. Somigli**. La tecnica del canale d'attacco. — **G. Antonini**. Un episodio emotivo di Gaetano Donizetti. — **E. Schoultz-Adaïewsky**. L'entrée du Christ à Jérusalem. **N. Tabanelli**. Giurisprudenza teatrale. **E. Adaïewsky.** « Le massacre des innocents » de Perosi. — **F. Brunetto**. Per l'unificazione dello strumentale delle Bande. — **L. Torchi.** « Il cantico dei cantici » di Bossi. — **R. Rolland**. Le premier Congrès International d'histoire de la musique.

NB. Sono in vendita le venti annate precedenti.
Venti grossi vol. in-8° L. **15** caduno.

MATTHAY — **L'arte del tocco nel suonare il pianoforte.** In-12° . . . . L. **2,50**

PARISOTTI — **Nozioni elementari di acustica fisica, psicologia ed estetica della musica.** In-12° L. **2 —**